



Treize œuvres sur papier :
de Boucher à Balthus

Treize œuvres sur papier: de Boucher à Balthus
Catalogue sous la direction de Marie-Liesse Delcroix

Remerciements: Attilio Luigi Ametta, Stefano Bosi, Atos Botti,
Samantha De Vitis, Ralph Fassey, Giovanna Filippini, Rachel
George, Julie Guilmette, Sandrine Kukuruzovic, Laura
Marchesini, Claudio Redolfi, Donato Simonetti, Davide
Trevisani, Edwart Vignot, Francesco Zurlini
Projet graphique: Studio Filippo Nostri
Mise en page: Giovanni Piazza
Photo: Stefano Martelli, Studio Blow Up, Crevalcore (BO)

© 2019 Maurizio Nobile
ISBN 978-88-98456-10-9

Maurizio Nobile Bologna-Paris
Via Santo Stefano, 19/a, 40125 Bologna, IT
34, rue de Penthièvre, 75008 Paris, FR
www.maurizionobile.com

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en février 2019 sur les
presses de l'imprimerie Filograf, à Forlì, IT

L'éditeur se tient à disposition des éventuels propriétaires et
auteurs des images contenues dans ce catalogue sur la question
des droits de reproduction

C'est dans le cadre enchanteur du palais Bovi-Tacconi, situé dans le cœur historique de Bologne (Italie), que Maurizio Nobile débute sa carrière d'antiquaire en 1987.

Connaisseur de la peinture et du dessin des maîtres italiens actifs entre la fin du XVe siècle et la première moitié du XXe siècle, l'activité de la galerie s'est cependant ouverte à la sculpture, aux objets d'art et aux meubles datant du XVIIIe et XIXe siècle grâce à la passion et l'œil expert de son propriétaire.

Fort d'une longue expérience et d'une notoriété croissante, Maurizio Nobile inaugure en 2010 une seconde galerie à Paris.

Sa présence aux prestigieux salons internationaux tels que la Biennale Internationale dell'Antiquariato à Florence, Fine Art Paris, Tefaf de Maastricht, la London Art Week, témoigne de la qualité des œuvres qu'il propose. Maurizio Nobile affiche dans ses galeries un riche calendrier d'expositions accompagnées de catalogues rédigés en étroite collaboration avec les plus grands experts et historiens de l'art. Il a très récemment organisé deux importantes expositions à Paris dans sa galerie : *Caravagistes et caravagismes* avec la présentation d'œuvres attribuées aux plus importants suiveurs de Caravaggio et *Les italiens à Paris. De Boldini à Severini (1870-1930)*.

Il organise régulièrement des événements durant lesquels sont présentés les résultats de ses recherches; il s'agit parfois de redécouvertes ou de grandes nouveautés pour le marché de l'art. Citons par exemple un tableau représentant *Saint André* de Nicolas Tournier (1590-1638), un rare dessin de Giulio Benso (1592-1666) représentant une *Vierge à l'Enfant* ou encore une sculpture inédite de Giacomo Manzù (1908-1991) illustrant un *Ecce Homo*.

L'attention méticuleuse portée à l'état de conservation et à la qualité des œuvres est la raison principale de la confiance et de l'estime dont Maurizio Nobile jouit auprès des collectionneurs, experts et conservateurs des musées italiens et étrangers.

Inspirer et accompagner le collectionneur dans ses choix constituent les points forts qui lui sont unanimement reconnus.

Le cœur de cet ensemble de dessins n'a qu'une unique provenance : il est le fruit de l'amour et de l'incessante recherche d'un seul collectionneur. Au fil du temps, d'autres feuilles ont complété chronologiquement le recueil qui présente un bel aperçu du Dessin français du XVIIIe au XXe siècle.

Le prestige de ce fonds repose sur la variété de ses sujets et les diverses solutions graphiques et techniques adoptées par les plus grands artistes français de ces trois derniers siècles. Les doux visages de Boucher côtoient les chevaux fougueux de Géricault, les vastes panoramas des champs de bataille de Delacroix affrontent les fascinantes figures esquissées de Lautrec et Léger.

Mais cet ensemble évoque aussi le profond lien culturel qui unit l'Italie et la France car de nombreuses feuilles ont été réalisées dans le « Bel Paese ». Les paysages et les monuments italiens ont inspiré Hubert Robert pour son *Paysage avec des personnages* à la sanguine et sa fascinante *Vue de l'intérieur de Saint-Pierre de Rome*. La Cité Éternelle et son folklore ont aussi attiré Géricault qui esquisse à plusieurs reprises *La Course de chevaux libres au Corso à Rome*, tandis que les paysages de la vallée du Tibre sont évoqués dans un dessin délicat de Corot.

Le voyage en Italie des artistes était évidemment de rigueur et la création de nouvelles relations amicales et culturelles entre eux allait de soi. Ainsi, il n'est pas surprenant de trouver le *Portrait du peintre Renato Guttuso* dessiné par Balthus durant son séjour à Rome en souvenir de leurs nombreux entretiens sur l'art de Picasso.

D'ailleurs, les péripéties qui concernent les provenances de ces dessins confirment que le fruit de ces échanges culturels est allé bien au-delà des espérances de leurs propres auteurs. En effet, certaines des œuvres proviennent de collections italiennes ou, du moins, y appartinrent un temps.

Ce catalogue se veut donc un humble hommage au collectionnisme de Dessin d'ici et d'Outre-Alpes.

Maurizio Nobile

Les dessins... en partage.

Depuis plus de trente ans, Maurizio Nobile met sa passion de l'art ancien au service des amateurs les plus éclairés et des institutions muséales.

Aujourd'hui cela fait près de dix ans que la Galerie Nobile œuvre à Paris et rayonne dans le monde entier grâce aux divers salons professionnels auxquels elle participe pour aller à la rencontre de ces passionnés : les collectionneurs.

Pour leur première participation à la TEFAF, la plus prestigieuse des manifestations consacrées au marché de l'art, Maurizio Nobile et sa Galerie ont décidé de donner la part belle au dessin. A travers une sélection de feuilles choisies pour l'excellence de leurs qualités - auteur, sujet, traitement-, Maurizio, le maître des lieux, peut exprimer pleinement la pertinence de son œil.

Ainsi vous découvrirez, dès les premières pages, la douceur et la force émanant de ces deux visages esquissés au crayon noir. L'un est celui d'une jeune femme gracieuse (au recto), l'autre celui d'un soldat volontaire (au verso) ; ils sont pour le premier de la main de François Boucher, chantre du trait et de la sensualité à la française et pour le second d'un de ses élèves les plus doués.

Autre bel artiste du siècle des lumières, ce fin dessinateur connu pour l'élégance de ses paysages élegiaques, Hubert Robert s'illustre par une somptueuse sanguine et une intimiste encre brune ; deux véritables invitations au voyage dans une Italie sublimée...

Avec quatre feuilles consacrées à la vision équine, c'est tout le génie de Théodore Géricault qui est mis à l'honneur ! Jeune trompette chevauchant son petit cheval de crayon ou habile acrobate sur sa monture de lavis d'encre accompagnent ce départ de la course des chevaux libres ou encore ce petit bijou préparatoire au célèbre cheval arabe gris du créateur de la Méduse, chef-d'œuvre dans lequel pose d'ailleurs Eugène Delacroix, artiste que l'on retrouve ici à travers ce nerveux dessin de bataille et qui prouve ô combien il fut à ses débuts influencé par ce maître et ami.

Quelques pages plus loin, deux paysages de Jean-Baptiste Camille Corot exposent avec subtilité toute leur poésie dans une écriture graphique impeccable inspirée par l'Italie et la France.

Un dessin double face d'Henri de Toulouse-Lautrec exploite quant à lui un de ses thèmes favoris, issu de ses années de jeunesse : la noblesse teintée d'humour de l'homme à cheval et la précision des détails de ce dernier.

Après avoir évoqué le XVIIIème et le XIXème siècle, une page de Fernand Léger expose avec puissance cette vision d'un siècle nouveau et d'un monde mécanique moderne. Un crayon épais orchestre une composition rythmée quasi abstraite qui témoigne des violences de Verdun.

Et enfin, ce grand portrait de Balthus vient clore le chapitre de cette aventure de papier. Ainsi, en nous fixant, le peintre Renato Guttuso nous invite à rester encore quelques instants concentré et à se souvenir de ce qui vient d'être vu.

Des dessins partagés...

Edwart Vignot

I François Boucher (PARIS 1703-1770)

Tête de jeune fille

Verso : Tête d'homme barbu portant un casque et levant les yeux au ciel

Pierre noire et craie blanche (*recto et verso*), 222 × 177 mm.

PROVENANCE Paris, Christie's, 10 avril 2013, lot n. 83, repr. ; Paris, collection particulière.

1. Nous remercions chaleureusement Alastair Laing qui a bien voulu confirmer, après examen de reproductions photographiques, l'attribution du recto de la feuille, la *Tête de jeune fille*, à François Boucher (comm. écrite, 8 décembre 2018).

2. Voir A. Laing, *Les dessins de François Boucher*, catalogue des expositions de New York, The Frick Collection, 8 octobre – 14 décembre 2003, Forth Worth (Texas), Kimbell Art Museum, 18 janvier – 14 décembre 2003, publié sous la direction de l'American Federation of Arts, Paris 2003, pp. 164-165, no 60, repr.

3. A. Ananoff, *L'œuvre dessiné de François Boucher*, Paris, 1966, no 375, fig. 77.

Au recto de notre feuille se voit une *Tête de jeune fille*¹, elle illustre la virtuosité technique de François Boucher qui fit son succès. La douceur de la pose, la régularité des traits du modèle ainsi que la gravité de son expression, sont des éléments caractéristiques de l'artiste. On les retrouve dans une feuille (Fig. 1) conservée à l'Albertina, Vienne², étude préparatoire pour *La Lumière du monde* (Lyon, musée des Beaux-Arts). Le visage, certes moins juvénile que dans notre feuille, deviendra dans le tableau de Lyon celui d'une vieille femme. D'autre part, le dessin³ choisi par Alexandre Ananoff comme couverture de *L'Œuvre dessiné de François Boucher* (Fig. 2), présente de troublantes similitudes quant au modèle lui-même, à la technique employée. S'agit-il de dessins réalisés d'après le même modèle, peut-être le même jour ? Probablement, serait-on tenté de répondre.



Fig. 1 François Boucher, *Jeune fille avec urne*, Albertina, Vienne, inv. 14271.



Fig. 2 François Boucher, *Buste de jeune femme*, collection particulière.



Le verso de notre feuille double face ne semble pas avoir été exécuté par la même main. Les pratiques d'ateliers, de copie, de remploi du papier autour de Boucher, sont aussi passionnantes que difficiles à définir et à décrire avec certitude⁴.

Il convient de mettre en lien le verso de notre dessin, la *Tête d'homme barbu portant un casque et levant les yeux au ciel*, avec un dessin passé il y a quelques années sur le marché londonien (Fig. 3), dont il est vraisemblablement la copie par un élève de Boucher⁵. Les études de têtes de guerriers ne constituent pas un motif inédit dans l'œuvre du maître. Elles renvoient plus particulièrement à l'ensemble gravé par Jean-Baptiste Hutin (1726–1786) et publié par Gabriel Huquier le Vieux (1695–1772), *Recueil de différents caractères de testes tirés de la colonne Trajane*. Il s'agit d'une suite de douze planches⁶ d'après François Boucher illustrant chacune six caractères différents inspirés par les personnages de la colonne Trajane. Le verso de notre dessin, si il ne fait pas partie des caractères gravés par Hutin, s'en approche cependant.

Du voyage de Boucher à Rome entre 1728 et 1731⁷, ou plutôt de ses activités sur place, nous ignorons l'essentiel. Selon les notes de Pierre-Jean Mariette « Il [Boucher] fit le voyage d'Italie mais ce fut plutôt pour satisfaire sa curiosité que pour tirer du profit »⁸.

L'on peut avec malice contredire Mariette et constater que l'artiste tira également grand profit de sa curiosité. C'est ce qui fera écrire aux frères Goncourt dans leur journal « ce qui popularisa Boucher non moins que ses tableaux, ce furent ses dessins »⁹.

Marie-Liesse Delcroix

4. Johann Christian von Mannlich, ancien élève de Boucher, *Mémoires*, évoque en 1765 : « Il nous [lui-même et les autres élèves] occupa longtemps à copier ceux de ses plus beaux dessins qu'il voulait garder dans son portefeuille » (A. Laing, *Les dessins de François Boucher* cit., p. 31-32).

5. Alastair Laing, comm. écrite, 8 décembre 2018, sur la base d'une reproduction photographique.

6. Y. Bruand et M. Hébert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle*, Paris 1970, XI, p. 553, n. 28–39.

7. A. Laing, *Les dessins de François Boucher* cit., p. 39.

8. P. J. Mariette, *Abecedario*, annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaignon, Paris, 1853–1860, I, p. 165.

9. E. et J. de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle. Watteau. Chardin. Boucher. Latour. Greuze. Les Saint-Aubin*, Paris 1873–1874, I, p. 208.



Fig. 3 François Boucher, *Têtes de deux hommes portant un casque, les yeux levés*, Londres, Christie's, 3 juillet 2012, lot 71, repr.



2 Hubert Robert (PARIS, 1833–1808)

Vue intérieure de la basilique Saint-Pierre-de-Rome

Pierre noire, plume et encre noire, lavis gris, 232 × 180 mm.

PROVENANCE Monaco, Sotheby's, 1er décembre 1989, lot n. 23 ; Paris, Blanchet & Associés, 17 mars 2010, lot n. 10 ; Paris, collection particulière.

1. Nous remercions chaleureusement madame Sarah Catala qui a bien voulu confirmer l'attribution de la feuille après examen *de visu* et pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.

2. Voir J. de Cayeux, *Les Hubert Robert de la collection Veyrenc au musée de Valence*, catalogue de l'exposition de Valence éditée sous la direction du Musée de Valence, Valence 1985, p. 82–83, no 4, repr.

3. Nous remercions chaleureusement madame Sarah Catala pour cette précision.



Fig. 4 Louis Jean Desprez (1743–1804), *La croix lumineuse de Saint Pierre du Vatican*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 26219-recto.



Fig. 5 Hubert Robert, *Le tombeau d'un pape à Saint-Pierre de Rome*, Musée des Beaux-Arts de Valence, Inv. n. D.85.

Hubert Robert, « peintre des ruines », nous offre ici une admirable vue intérieure de la basilique Saint-Pierre-de-Rome¹.

Il convient en premier lieu de se pencher sur l'étonnant éclairage de la scène. En effet, un violent rayon de lumière provenant de la gauche de la composition vient baigner la scène d'une lumière crue, presque surréaliste. Il s'agit pourtant d'une scène d'intérieur. Une feuille conservée au musée du Louvre, de la main de Louis Jean Desprez (1743–1804) (Fig. 4) nous apporte un intéressant témoignage sur les raisons de ces effets lumineux. Lors du Carême, la basilique était en effet illuminée par une croix lumineuse, chargée de bougies, créant par voie de conséquence des effets de lumière inédits et surprenants au cœur de l'édifice. L'on peut d'ailleurs noter que c'est uniquement les effets de cet éclairage qui suscitent l'intérêt d'Hubert Robert dans notre feuille. L'artiste fait le choix de ne pas représenter la croix lumineuse elle-même, mais de s'attacher uniquement aux effets graphiques qu'elle provoque en jouant de façon habile avec les réserves du papier. En allant plus loin, l'on peut même constater que rien dans notre feuille ne vient souligner ni même mentionner le contexte religieux dans laquelle la scène prend place. La basilique Saint-Pierre n'est ici qu'un cadre majestueux abritant des personnages que l'on pourrait prendre pour des promeneurs, drapés à l'antique. Par ailleurs, nous ne nous expliquons pas la raison pour laquelle les deux personnages visibles au premier plan à droite, et plus particulièrement leurs visages, ont été grattés. Des vues similaires de l'édifice se voient parmi les collections du musée des Beaux-Arts de Valence (Fig. 5 ou inv. D.73 et D.95)². Elles sont datées des années 1758–1759.

De même, notre feuille est à dater relativement tôt dans l'œuvre de l'artiste, avant 1759, date vers laquelle il délaisse la production de dessins à l'encre³ et se tourne vers d'autres médium, en particulier la sanguine.

Il ne s'agit pas ici d'une feuille destinée à la vente, mais d'un passionnant témoignage des recherches graphiques du jeune Hubert Robert, parcourant la basilique Saint-Pierre à la recherche de points de vue insolites et d'éclairages étonnants. A titre de comparaison, citons la présence au musée du Louvre d'un album factice rassemblant des vues de Rome réalisées dans une technique similaire (voir par exemple *l'Intérieur d'église*, RF 30601). L'influence de l'œuvre de Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) est ici particulièrement visible, elle se matérialise dans l'intérêt pour les effets d'ombres et de lumière qui prennent place dans des cadres architecturaux grandioses, qu'ils soient antiques ou non, réels ou imaginaires.

Marie-Liesse Delcroix



3 Hubert Robert (PARIS, 1833–1808)

Paysage italien avec deux personnages assis et, à l'arrière-plan, une villa

Sanguine, 438 × 336 mm.

FILIGRANE GR surmonté d'une couronne ; VAN DER LEY surmonté d'un blason.

PROVENANCE Celia Tobin Clark ; don en 1935 au musée des Beaux-Arts de San Francisco (inv. 35.1407) ; dépôt à l'Achenbach Foundation for Graphic Arts (inv. TL 1652.63) ; New York, Sotheby's, 24 janvier 2007, lot n. 73 ; Paris, Galerie Paul Prouté, catalogue « Kauffmann », 2008, n. 17 ; Paris, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE P. Hattis, *Four centuries of French Drawings in the Fine Arts Museum of San Francisco*, San Francisco 1977, p. 150, n. 109, repr.

1. Nous remercions chaleureusement madame Sarah Catala qui a bien voulu confirmer l'attribution de la feuille après examen *de visu* et pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.

2. Nous remercions chaleureusement madame Sarah Catala pour cette précision.

3. Voir S. Catala, *Les Hubert Robert de Besançon*, catalogue de l'exposition de Besançon, musée des Beaux-Arts, 20 septembre 2013 – 6 janvier 2014, Milan 2013, no 97.

4. Voir J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris, 1987 ; voir également S. Catala et G. Wick, *Hubert Robert et la fabrique des jardins*, catalogue de l'exposition édité sous la direction de S. Catala et G. Wick, Château de La Roche-Guyon, 9 septembre – 26 novembre, Paris 2017. L'on se souvient qu'Hubert Robert obtint en 1784 le titre de dessinateur des Jardins du Roi.

Cette magnifique feuille est à mettre en lien avec la foisonnante production graphique de l'artiste réalisée au cours de son séjour à Rome, entre le début du mois de novembre 1754 et la fin du mois de juillet 1765. Lors de ce capital séjour de onze années dans la Ville Éternelle, les années de sa formation, Hubert Robert multiplie les études à la sanguine réalisées sur le motif. Inépuisable source d'inspiration après son départ d'Italie, elles se caractérisent par une grande liberté de facture et mêlent des éléments topographiques réels et des caprices architecturaux.

L'on se souvient que grâce à l'appui du comte Etienne-François de Stainville, ambassadeur de France et futur duc de Choiseul, l'artiste devint pensionnaire de l'Académie de France à Rome entre 1759 et 1762. Rome est alors en plein essor néoclassique, les récentes découvertes archéologiques, Herculaneum (1738) et Pompéi (1748) ont une très forte influence sur le cercle des artistes présents à Rome, à l'instar de Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), alors professeur de perspective à l'Académie de France.

Cette feuille, indiscutablement l'œuvre de Robert¹, est très vraisemblablement à dater autour des années 1765–1770, elle est donc postérieure au retour de l'artiste à Paris, ce que vient confirmer le filigrane du papier utilisé².

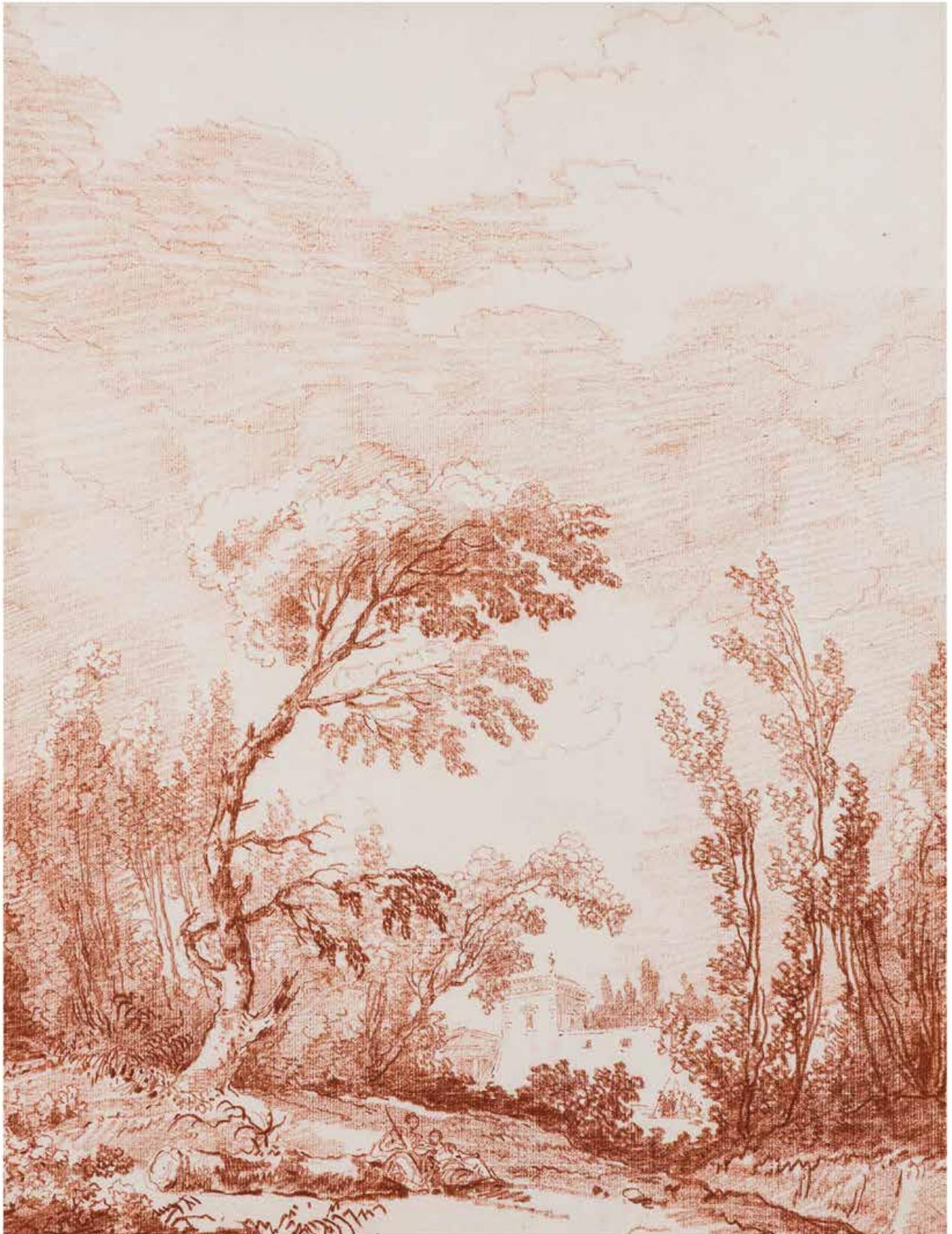
L'on peut noter la grande fraîcheur de la sanguine, qui ne semble pas avoir souffert du processus de contre-épreuve, habituel pour ce type d'œuvre destiné au commerce. La contre-épreuve de notre dessin est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Besançon (Fig. 6)³.



Fig. 6 Hubert Robert, *Couple dans le parc d'une villa, contre-épreuve de sanguine*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Vol. 452 n. 13.

L'édifice que l'on distingue à l'arrière-plan de la composition de notre feuille est un motif récurrent des compositions de l'artiste. Situé sur le mont Palatin à Rome, il constitue, comme souvent dans les études d'Hubert Robert, un prétexte idéal à la représentation d'une nature idéalisée et poétique, incitant à la rêverie. Se mêlent alors dans une même composition la grandeur de l'architecture humaine et celle de la nature ; grandeur tempérée par la présence de deux groupes de personnages, représentés dans des attitudes pittoresques. Au premier plan, deux personnages, drapés à l'antique, conversant, et à l'arrière-plan, un groupe de cinq ou six personnages, peut-être des bergers.

L'on sait bien entendu la place des paysages romains dans l'œuvre graphique et dans l'œuvre peinte d'Hubert Robert, y compris après son retour à Paris où il utilise de façon régulière ses souvenirs italiens et ses esquisses comme source d'inspiration. L'importance du motif de jardin dans les compositions de l'artiste tout au long de sa vie a été largement étudiée⁴, motif qui porte le plus souvent, c'est le cas ici, la marque d'une présence humaine : architecture, statues antiques, ruines ou personnages.



4 Jean Louis-Théodore Géricault (ROUEN, 1791 – PARIS, 1824)

Scène d'acrobatie équestre au cirque Franconi

Verso : Portrait d'un homme noir portant un turban, vu de trois quarts et tourné vers la droite

Mine de plomb, pinceau lavé d'encre noire, lavis gris (recto) ; crayon noir (verso)
Monogrammé et numéroté, au verso : G / 22, 156 × 189 mm.

PROVENANCE Paris, collection particulière.

EXPOSITION Vraisemblablement *Géricault*, Rouen, musée des Beaux-Arts, 19 mai – 25 juin 1924, n. 165 (sans catalogue), d'après la numérotation qui se lit au verso du montage ancien.

1. « A Paris, son plus grand bonheur était d'aller voir au Cirque Olympique les exercices équestres. Ces jours-là étaient ses vrais jours de fête. Il fréquentait aussi le Louvre. Ses deux grands hommes, à cette époque, étaient Rubens et Franconi, mais on peut croire que le célèbre écuyer l'emportait dans son esprit sur le peintre flamand » (C. Clément, « Géricault », dans *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, 1^{er} mars 1867, p. 215).

2. G. Bazin, *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris 1989, III, p. 162–163, n. 761–765, repr.

3. L. Batissier, « Géricault », dans *Revue du dix-neuvième siècle*, 1841, p. 2–3.

4. Nous remercions chaleureusement monsieur Bruno Chenique qui a bien voulu confirmer l'attribution de ce dessin et établir un certificat d'authenticité (Paris, 18 avril 2011).

Antonio Franconi, écuyer et acrobate italien était établi depuis 1774 à Rouen, ville natale de Géricault. Il y fonde un premier cirque en rond avant de s'installer à Lyon, puis à Paris. Le « cirque Franconi » est inauguré à Paris dès 1793, il deviendra à partir de 1807 le « Cirque Olympique », qui occupa successivement trois emplacements différents.

Les spectacles du « Cirque Olympique » mettaient en scène l'ensemble de la famille Franconi. Dans les premières années ce furent principalement les acrobaties équestres qui composaient le spectacle. À partir des années 1816–1817 seulement vinrent s'y adjoindre les pantomimes.

Ces représentations suscitèrent chez Théodore Géricault un véritable enthousiasme que tous les biographes de l'artiste s'attachent à rapporter¹. De nombreuses études sont répertoriées par Germain Bazin². On comprend d'autant mieux cet enthousiasme lorsque l'on sait que ces spectacles équestres étaient directement associés à l'époque napoléonienne. Ils mettaient en scène les grandes batailles et les figures militaires les plus populaires.

« Dès qu'il [Géricault] était libre, le soir, il courait au Cirque-Olympique, et il assistait avec enthousiasme à toutes ces évolutions auxquelles les écuyers dressent les chevaux avec tant de patience. Il était heureux à la vue de ce spectacle qui représentait les grandes batailles simulées qui ont encore le privilège de faire vibrer la fibre populaire, comme si ces victoires faciles, remportées sur le théâtre, étaient des victoires réelles remportées par nos armées. Les chevaux étaient à ses yeux les acteurs les plus intelligents et les plus merveilleux de ces drames tumultueux »³.

Notons d'ailleurs que, si le costume du cavalier de notre feuille ne nous indiquait pas le contraire, l'on pourrait à première vue voir dans notre dessin la représentation d'un soldat chutant de cheval. Il s'agit pourtant bien d'une étude par Géricault d'acrobatie équestre⁴. Le traitement rapide et énergique du lavis fait écho à la vivacité de la scène.



Au verso de notre feuille est esquissée une étude de visage. Il s'agit de celui d'un homme noir, portant un turban et une boucle d'oreille, vu de trois-quarts. Difficile à dater avec certitude, le dessin est à mettre en relation avec le folio 36 de l'album Géricault conservé au musée du Louvre (RF 6072,64). Un lien peut également être établi, avec prudence, avec la figure de porte-drapeau qui se voit sur la belle feuille de Stanford (fig. 7) à la composition très aboutie et à l'iconographie similaire.



Fig. 7 Théodore Géricault, *Le porte-drapeau noir*, vers 1818, Stanford, Stanford University Museum of Art, inv. n. 1972.6.

22



Étude préparatoire pour Cheval gris blanc dit Cheval arabe gris

Huile sur papier marouflée sur carton, 150 × 180 mm.

Au verso, traces d'une ancienne étiquette (illisible)

PROVENANCE Paris, Galerie Johann Naldi (2016) ; Paris, collection particulière.

1. E. Delacroix, *Journal : 1822-1863*, édition revue et commentée par R. Labourdette, Paris 1981, p. 34.

2. G. Bazin, *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris 1989, III, p. 106-109, nos 601 à 610 ; voir également P. Grunchev, *Tout l'oeuvre peint de Géricault*, Paris 1991, p. 93, nos 52 à 52G, repr.

3. Nous remercions chaleureusement monsieur Bruno Chenique qui a bien voulu confirmer cette attribution après examen *de visu*, examens scientifiques (réflectographies infrarouge et ultraviolet notamment) ainsi qu'une confrontation avec le tableau de Rouen (voir communication écrite du 30 juin 2015).

Parmi les chefs-d'œuvres du riche musée des Beaux-Arts de Rouen se trouve le *Cheval arabe blanc-gris* de Théodore Géricault (Fig. 8), une huile sur toile mesurant 59,5 par 72,2 cm, qui peut être datée vers 1812-1814.

Elle représente un cheval arabe, vu de profil, dont la robe mouchetée de gris et de blanc se détache sur le fond sombre d'une stalle d'écurie. Les naseaux très ouverts, l'œil fixe, il est traité anatomiquement tel un écorché. L'artiste transcrit magistralement sur toile la puissance de l'animal, sa beauté brute. Le portrait de cheval fut un genre exploré avec bonheur par Géricault à de nombreuses reprises, à l'instar de son premier maître Carle Vernet (1758-1836) ou, après lui, par Eugène Delacroix (1798-1863) à qui l'on doit ces mots, véritable programme : « Il faut absolument se mettre à faire des chevaux. Aller dans une écurie tous les matins ; se coucher de très bonne heure et se lever de même »¹.

Le modèle du tableau de Rouen connut un véritable succès, Germain Bazin n'en répertorie pas moins de neuf versions². L'œuvre que nous présentons constituerait, selon toute vraisemblance, un *modello* pour le tableau de Rouen³, hypothèse soutenue par le format réduit, bien entendu, mais également par la présence aux quatre coins de trous d'épingles. Ces derniers indiqueraient la fixation de notre huile sur papier sur un support de bois (ou de carton), permettant l'étude sur le motif dans un espace réduit avant d'être retravaillé en atelier. Le présent dessin précède donc le tableau de Rouen de quelques mois, il est par voie de conséquence à dater des mêmes années (1812-1814).

De légères variantes existent entre notre dessin et le tableau de Rouen. Elles concernent principalement l'arrière-plan : dans notre dessin, le fond indistinct est animé par des variations de lumière mais aucun motif ne peut être distingué dans la pénombre de l'écurie, le cheval en constitue littéralement l'unique motif. Dans la version de Rouen, le décor n'est que très sommairement décrit, néanmoins quelques légères touches viennent esquisser sur le fond brun-noir les pierres saillantes d'un mur grossier dans la partie gauche du tableau ou une limite nette du sol dans le bas de la composition. Enfin, notons les variantes dans la palette utilisée : les couleurs brunes et ocres de notre *modello* s'adoucissent dans la toile de Rouen au sein de laquelle Géricault apporte la sophistication graphique d'un contraste lumineux entre la robe claire de l'animal et le fond de l'écurie.

Ces variations, très légères, ne font que souligner une même qualité, une même vivacité de trait, et la même force d'exécution qui se retrouvent dans les deux œuvres.



Fig. 8 Théodore Géricault, *Cheval arabe blanc-gris*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, Inv. n. 850.3.1.



Clairons sonnant la charge

Mine de plomb, plume et encre brune, 143 × 125 mm.

PROVENANCE Paris, Collection Olivier Dubaut (1886–1968) Lugt 2103b en bas à droite du verso ; Winterthur, Collection Hans Eduard Bühler (1893–1967) ; sa vente Londres, Christie's, 15 novembre 1985, lot n. 44 ; Londres, Christie's, 8 juillet 2008, lot n. 134, repr. ; Paris, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE Germain Bazin, *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris 1989, III, p. 64 et p. 212, n. 894 (dessin connu par un calque d'Alexandre Colin).

1. Nous remercions chaleureusement monsieur Bruno Chenique qui a bien voulu confirmer l'attribution de ce dessin et établir un certificat d'authenticité (Paris, 15 avril 2010).

2. Voir par exemple Théodore Géricault, *Trompettes de la Garde impériale*, huile sur toile, 60,4 × 49,6 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. n. 1972.25.1.

3. Voir *Géricault*, catalogue d'exposition édité sous la direction de S. Laveissière, R. Michel et B. Chenique, Paris, Grand Palais, 10 octobre 1991 – 6 janvier 1992, Paris 1991.

En 1811, Théodore Géricault échappe à la conscription napoléonienne, sa famille ayant pu lui payer un remplaçant. Ce dernier, Claude Petit, mourra lors de la campagne de Russie quelques mois plus tard. Vers les années 1812–1814, années vers lesquelles peut être daté notre dessin¹, Théodore Géricault, habitué des sujets équestres, multiplie les tableaux militaires. L'exemple le plus fameux est le tableau conservé au musée du Louvre, *Officier de chasseur de la garde impériale chargeant*, qui valut à l'artiste une médaille d'or au Salon de 1812 (Fig. 9). Dans la partie gauche du tableau, dit également *Portrait équestre du lieutenant MD*, un cavalier sonne la charge. En effet, dans les déclinaisons de cette iconographie militaire, l'artiste privilégie certains motifs. C'est le cas du motif de militaire se retournant, du cheval cabré, du contraste entre le calme du visage et le mouvement de la bataille ou encore à l'instar du dessin ci-contre, du cavalier sonnante la charge². La représentation de la scène est alors complétée par la charge expressive d'une évocation sonore. Si notre feuille n'est pas une étude préparatoire pour le tableau du Louvre, il faut néanmoins mettre en lien les deux œuvres.

Le traitement du sujet donne à voir une vision synthétique du combat : la violence des armées s'affrontant et l'énergie d'une bataille sans qu'il n'y ait nul besoin de préciser de quelle bataille il s'agit – se trouve condensée dans l'unique figure d'un chasseur de la garde impériale sur son cheval, tandis que deux autres personnages sont relégués à une fonction de simple décor. Ils entourent, le mettant en valeur, le personnage central, seule source d'attention de l'artiste et, par voie de conséquence, du spectateur. L'on peut même se demander si le clairon à l'extrême gauche de la composition n'est pas en fait une reprise du personnage central, vu d'un point de vue légèrement différent, peut-être plus dramatique. Géricault fait usage de ce procédé graphique à de nombreuses reprises (voir par exemple *Carabinier ou cuirassier à cheval, vu de dos*, Paris, musée du Louvre, RF 800). L'uniforme et notamment la richesse du dolman, cette veste ajustée faisant office de vêtement militaire, retient l'attention de l'artiste sans pour autant tomber dans l'anecdote.

Sur notre feuille, notons le militaire situé sur la droite, abaissant son sabre qui fait écho à l'*Officier de chasseur de la garde impériale chargeant* du Louvre.

Par ses audaces dans le traitement graphique, la composition et l'iconographie, Géricault initie un véritable renouvellement à la fois du genre du portrait équestre et de celui de la peinture d'histoire³.



Fig. 9 Théodore Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, Paris, Musée du Louvre, inv. n. 4885.



7 Jean Louis-Théodore Géricault (ROUEN, 1791 – PARIS, 1824)

La course des chevaux libres sur le Corso à Rome : la Ripresa Verso : Butteri romains, à cheval, à la porte d'une auberge

Crayon noir (*recto et verso*), 182 × 230 mm.

PROVENANCE Paris, collection particulière (en 2006) ; Paris, Galerie de la Scala, (Salon du Dessin 2011) ; Paris, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE Géricault. *La folie d'un monde*, catalogue de l'exposition édité sous la direction scientifique de B. Chenique, Lyon, musée des Beaux-Arts, 19 avril–30 juillet 2006, Luçon 2006, pp. 84–85, p. 88 et p. 226, fig. 24, n. 21.

1. Théodore Géricault, *Course de chevaux libres à Rome : la Mossa*, huile sur papier marouflé sur toile, 45 × 60 cm, Paris, musée du Louvre, RF 2042.

2. Théodore Géricault, *Cheval arrêté par des esclaves*, huile sur papier marouflé sur toile, 43 × 62 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 866.3.1.

3. Théodore Géricault, *Course de chevaux libres*, huile sur papier marouflé sur toile, 19,8 × 29,1 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 85.PC.406.

4. Théodore Géricault, *Course de chevaux libres*, huile sur papier marouflé sur toile, 44,9 × 54,5 cm, Baltimore, Walters Art Museum, inv. 37.189.

5. Voir Paris, musée du Louvre RF 29433 ou inv. 26736.

6. Nous remercions chaleureusement monsieur Bruno Chenique qui a bien voulu confirmer l'attribution de ce dessin et établir un certificat d'authenticité.

7. G. Bazin, *Théodore Géricault, Étude critique, documents et catalogue raisonné*, IV, *Le voyage en Italie*, Paris 1990, pp. 143, 219–220 (mention et reproduction de la lithographie de Colin, de calques et de dessins similaires, mais sans l'homme tombé à terre).

Le recto de notre dessin est à mettre en lien avec un projet monumental de Théodore Géricault, connu par cinq esquisses à l'huile aujourd'hui respectivement conservées au Palais des Beaux-Arts de Lille (Fig. 10), au musée du Louvre¹, au musée de Rouen², au Getty museum³ à Los Angeles et enfin au musée de Baltimore⁴.

Lors de son séjour en Italie, en 1816–1817, l'artiste assiste au mois de février 17 au carnaval qui se tient alors à Rome. Parmi les festivités populaires a lieu la traditionnelle course de chevaux libres. Les chevaux sont lâchés librement le long de la via del Corso, artère de la ville qui fait alors office d'arène. Cet épisode mêle, dans la lumière de l'Italie, les thèmes équestres chers à l'artiste et un bouillonnement populaire et animal qui marquèrent avec force le jeune Géricault au tempérament déjà passionné. Ce dernier s'attelle alors à la création d'une composition monumentale. Jamais réalisée, il semble que la toile finale aurait dû mesurer près de 10 mètres de côté !

L'on connaît pour cette grande composition les cinq esquisses déjà citées mais aussi de nombreux dessins préparatoires⁵, dont le nôtre⁶. Le sujet est traité en frise, faisant écho aux compositions antiques. Le personnage à terre, à gauche de la composition est d'ailleurs traité comme une statue grecque. Pour Géricault, l'iconographie est une fois encore le prétexte pour explorer les liens qui lient l'homme et le cheval. Liens qui ici s'articulent autour d'une tension palpable qui procède de l'excitation des animaux à l'approche de la course et des efforts des palefreniers pour les retenir.

Bien que la composition en diffère sensiblement, c'est plus particulièrement avec l'esquisse de Lille qu'il convient de mettre en lien notre dessin⁷. La scène y est décrite comme une scène contemporaine, de même dans l'esquisse de Baltimore dont la composition est cependant très différente. Par les costumes des trois hommes debout et la pose assez prosaïque du personnage central, l'épisode se comprend immédiatement comme une scène de rue. L'œuvre du Louvre ou celle du Getty, par contraste, se rapprochent plutôt d'une scène antique.



Fig. 10 Théodore Géricault, *Course de chevaux libres à Rome*, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. n. P 475.



Au verso, se trouve à nouveau une scène équestre : des cavaliers font halte à la porte d'une auberge. Le traitement est radicalement différent du recto de la feuille. Plus enlevé, le croquis s'apparente davantage à une scène croquée sur le vif, dépourvue de l'ambition monumentale qui caractérise de dessin du recto.



8 Jean-Baptiste-Camille Corot (PARIS, 1796 – 1875)

Paysage, environs de Rome

Verso : Étude de personnages

Mine de plomb (*recto*) ; mine de plomb, plume et encre brune (*verso*).

Annoté, par deux fois au recto, en bas à gauche et en bas à droite, à la mine de plomb : *ROMA*, 259 × 412 mm.

PROVENANCE Collection particulière, Paris.

1. Il écrit en 1827 à son père afin d'obtenir l'autorisation de prolonger son séjour ; voir J. Selz, *La vie et l'œuvre de Camille Corot*, Courbevoie 1998, p. 38.

2. Voir *Le pont de Narni*, huile sur toile, 68 × 94,6 cm, 1827, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. n. 4526.

3. Voir P. Galassi, *Corot en Italie. La peinture de plein air et la tradition classique*, Paris 1991.

4. Nous remercions chaleureusement madame Claire Lebeau qui a bien voulu confirmer l'attribution de ce dessin. Il sera cité et reproduit dans le *Catalogue Raisonné de l'œuvre graphique et dessiné de Corot* actuellement en préparation. La feuille est accompagnée d'un certificat de madame Claire Lebeau et monsieur Martin Dieterle (ref. n. 4597, 16 octobre 2009).

5. *Carnets 66*, voir J. Selz, *La vie et l'œuvre de Camille Corot*, Courbevoie 1998, p. 36.

En septembre 1825, Corot alors âgé de vingt-neuf ans, entreprend son premier voyage pour Rome, qu'il atteindra au mois de décembre de la même année après être passé par Lyon puis Lausanne. En dépit de ses projets d'origine¹, il restera à Rome près de trois ans et ne sera de retour à Paris qu'en septembre 1828. Ces années romaines succèdent à l'enseignement reçu dans les ateliers parisiens d'Achille-Etna Michallon (1796-1822) puis de Jean-Victor Bertin (1767-1842), qui – tous deux élèves de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) – faisaient la part belle au paysage dit néoclassique, pétri de l'influence du grand Nicolas Poussin (1594-1665).

Dès les premiers jours du printemps 1826, Corot multiplie les sujets de plein air. Son travail assidu, en peinture comme en dessin, révèle son enthousiasme pour les lumières et les décors de la campagne italienne. L'architecture mais surtout les paysages deviennent ses sujets d'étude privilégiés comme en témoigne le fabuleux carnet de croquis conservé au musée du Louvre (RF 6742.bis et suivants). Puis, à partir du mois de mai, il remonte la vallée du Tibre, peignant par exemple à Narni², d'où l'on conserve encore de nombreux dessins préparatoire à la mine de plomb, de même que notre feuille. De ces trois années italiennes, l'on dénombre en tout plus de trois cent cinquante peintures et dessins exécutés en plein air par l'artiste³.

C'est de ce premier séjour italien qu'il convient de dater le présent dessin⁴.

Nous sommes dans les environs de Rome, comme vient le confirmer par deux fois l'inscription en lettres capitales *ROMA*. La silhouette de la ville déploie une toile de fond sur laquelle apparaît un bosquet d'arbres, motif qui semble avoir retenu toute l'attention de l'artiste. Il inverse de cette manière la hiérarchie classique du paysage historique. L'artiste, ainsi qu'il l'écrit, nous emmène avec lui dans ses pérégrinations sans se soucier de l'académisme de sa composition : « J'ai remarqué que tout ce qui était fait du premier coup était plus franc, plus joli de forme, et que l'on savait profiter de beaucoup de hasards »⁵.



Au verso de notre feuille se voient neuf études de personnages et une étude de loup. L'on distingue en bas à gauche une Pietà, vraisemblablement inspirée par la célèbre Pietà de Michel-Ange, sous une Vierge à l'Enfant. Vierge à l'Enfant que l'on retrouve également à l'extrémité droite du verso de notre dessin, elle peut être mise en lien avec le tombeau du pape Alexandre VII par Le Bernin. Ces études, dont nous n'avons pu identifier précisément tous les modèles copient sans aucun doute des œuvres antiques ou religieuses, décor des édifices romains parcourus par Corot, en particulier la basilique Saint-Pierre.

Ultérieurement, Camille Corot effectuera deux autres voyages en Italie, l'un en 1834 et le second en 1843. Ces trois expériences italiennes précèdent son succès commercial qui survint à partir des années 1850, date à partir de laquelle il exploite de plus en plus le thème du « Souvenir », nourri avant tout par ses voyages.

Marie-Liesse Delcroix



9 Jean-Baptiste-Camille Corot (PARIS, 1796 – 1875) *Environs de Marissel, rivière La Rigolotte*

Mine de plomb. Signé, en bas à gauche, à la mine de plomb : *Corot*, 311 × 478 mm.
FILIGRANE *PLANCHER BAS*.
PROVENANCE Paris, collection particulière

1. Huile sur toile, 65 x 89 cm, Paris, musée du Louvre, M.I.692bis, présentée au Salon de 1864.

2. Voir M.-J. Salmon, *Vasques de Rome, ombrages de Picardie : Hommage de l'Oise à Corot*, cat. exp. Beauvais, musée départemental de l'Oise, Beauvais 1987, p. 87, sous le n. 86.

3. Nous remercions chaleureusement madame Claire Lebeau qui a bien voulu confirmer l'attribution de ce dessin. Il sera cité et reproduit dans le *Catalogue Raisonné de l'œuvre graphique et dessiné de Corot* actuellement en préparation. La feuille est accompagnée d'un certificat de monsieur Martin Dieterle (ref. n. 4033, 4 mai 2007).

4. *Carnets*, 1860.

Aujourd'hui rattachée à la ville de Beauvais, dans l'Oise, la commune de Marissel et les communes environnantes furent pour Camille Corot de riches sources d'inspiration au cours de la décennie 1860-1870. L'artiste, infatigable voyageur et heureux peintre du *Souvenir de Mortefontaine*¹, connaît bien la région. Dès 1857, Corot rend visite à son ami Pierre-Adolphe Badin (1805-1876), alors administrateur de la Manufacture nationale de tapisserie de Beauvais, avec lequel il s'était lié d'amitié en Italie. Par la suite, il séjournera chez le peintre et amateur d'art Paul Wallet qui accueillait les artistes dans sa propriété de Voisinlieu, commune voisine de Marissel.

De nombreuses toiles témoignent des séjours de Corot dans les environs de Beauvais. Parmi celles-ci se trouve, bien entendu, le célèbre tableau du musée du Louvre (Fig. 11) *L'église de Marissel, près de Beauvais*. Corot peignit cette toile en neuf séances au cours du mois d'avril 1866, privilégiant comme à son habitude la technique du plein air. Il résidait alors chez Wallet à Voisinlieu et gagnait le village de Marissel à pied par un chemin à travers champs². Au cours de ces trajets, il est probable qu'une foultitude de points de vues inspirants ont séduits et enthousiasmés l'artiste, merveilleux paysagiste. Au premier plan du tableau du Louvre se trouve « La Rigolotte », petit cours d'eau dont le charme et la poésie retinrent Corot au même titre que l'église elle-même.

Dans notre feuille³, c'est d'ailleurs le cours d'eau et ses rives qui occupèrent l'artiste. L'église de Marissel a disparu, c'est le paysage du Beauvaisis et cette charmante rivière qui sont l'unique sujet du présent dessin. Il s'agit là d'une évocation pleine de poésie de ces paysages marécageux, tels que Corot aima souvent les peindre. La même ligne de perspective médiane que celle qui se voit dans le tableau du Louvre se retrouve, légèrement décentrée, dans notre dessin. Elle vient l'équilibrer et en structurer la composition simple et rigoureuse. Loin d'une poésie vaporeuse, c'est la vérité du paysage que cherche à transcrire l'artiste.

L'on connaît l'importance primordiale qu'occupe le dessin pour Camille Corot qui écrit en 1860 : « Le dessin est la première chose à chercher, ensuite les valeurs, voilà les points d'appui ; après la couleur, enfin l'exécution »⁴. Pour ce qui est de l'exécution, la toile conservée au Rijksmuseum à Amsterdam (Fig. 12) nous semble constituer un intéressant contre-point à notre feuille. Le traitement magistral de la lumière pourrait parfois nous faire oublier la primauté du dessin dans l'œuvre de Corot, cette feuille en est un remarquable rappel.

Marie-Liesse Delcroix



Fig. 11 Jean-Baptiste-Camille Corot, *L'église de Marissel, près de Beauvais*, Paris, musée du Louvre, donation Moreau-Nélaton, RF 1642.



Fig. 12 Jean-Baptiste-Camille Corot, *Paysage avec rivière*, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1862.



Scène de Bataille

Verso : *Étude de six cavaliers*

Mine de plomb, rehauts de lavis brun, 245 × 372 mm.

Annoté, en bas à droite du verso, à la plume et encre brune : no. 345.

Cachet de l'atelier (Lugt 838a) vers le bas à droite du verso.

FILIGRANE Palmette.

PROVENANCE Paris en 1974 selon Louis-Antoine Prat (comm. écrite, 6 décembre 2018), Galerie Paul Prouté ; Paris, collection Louis-Antoine et Véronique Prat, L. 3618 en bas à droite du verso ; Paris, Galerie Paul Prouté, catalogue « de La Fosse », 2007, p. 40–43, n. 17, repr. ; Paris, collection particulière.

EXPOSITION *Delacroix et la bataille de Nancy*, Nancy, musée des Beaux-Arts, 1979, n. 5 (sans catalogue).

1. L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, Oxford, 1987, I, p. 140–144, n. 143, II, n. p., pl. 125.

2. Ainsi, dans une lettre à Félix Guillemandet, le 4 octobre 1828 : « Je compte mettre à contribution tes connaissances archéologiques à ce sujet » (E. Delacroix, *Lettres intimes*, Paris, 1954, p. 150–151).

3. S. Allard et de C. Fabre, *Delacroix, 1798–1863*, Paris, musée du Louvre, Paris, 2018, p. 89, n. 50, repr.

En août 1828, Eugène Delacroix reçoit du roi Charles X sa première commande officielle, celle d'une huile sur toile aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Nancy, *La Bataille de Nancy*¹ (Fig. 13). L'iconographie du tableau est à mettre en lien avec l'histoire du duché de Lorraine, elle fait vraisemblablement écho au fort besoin de légitimité de Charles X. Au cours de l'hiver 1477 le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, assiège la ville de Nancy. Les lorrains, conduits par le duc René II repoussent les assaillants. Delacroix choisit de représenter le moment le plus tragique de la bataille : la mort de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, le 5 janvier 1477, encerclé par ses ennemis dans les marais où il s'était réfugié. Il succombe sous la lance du chevalier Claude de Bauzémont, seigneur de Saint-Dié. Cet épisode mit fin aux ambitions européennes de la Maison de Bourgogne.

Le sujet médiéval a tout pour plaire à l'artiste, qui malgré quelques recherches historiques dont sa correspondance fait état², semble privilégier l'inspiration romantique à la vérité historique. Delacroix travaille à *La Bataille de Nancy* dès l'automne 1828, parallèlement à *La Bataille de Poitiers* (Paris, musée du Louvre). Le tableau de Nancy est daté de 1831, mais selon toute vraisemblance, ne sera terminé qu'après le voyage de Delacroix au Maroc en 1832. Il le présentera au Salon de 1834, non loin et en même temps que *Les Femmes d'Alger* (Paris, musée du Louvre).

Les études préparatoires pour le tableau, au nombre de neuf dans la vente après décès de 1864 (lot 326) furent acquises par Moureau pour 23 francs. Elles sont aujourd'hui connues (trois sont conservées à la Ny Carlsberg Glyptotek à Copenhague, un dessin se trouve au musée des Beaux-Arts de Dijon). Une étude, proche de notre feuille double face, est conservée au département des Arts Graphiques du musée du Louvre (RF 9354 ; Fig. 14). Signalons enfin l'esquisse de la Ny Carlsberg Glyptotek³, très aboutie, dans laquelle se mêle l'énergie des dessins préparatoires et la structure de la composition définitive.



Fig. 13 Eugène Delacroix, *La Bataille de Nancy*, musée des Beaux-Arts de Nancy.



4. Vente Paris, Drouot, 17-19 février 1864. Cachet à ne pas confondre avec son imitation dit cachet d'Andrieu qui se voit entre autre sur des dessins de la main de Pierre Andrieu (1821-1892), élève et collaborateur d'Eugène Delacroix (voir L. 838).

Dans le présent dessin, la liberté du trait et la fougue de l'artiste n'empêchent pas l'artiste de mettre en place les éléments essentiels de la composition finale. Le dessin qui se voit au recto esquisse la partie droite de la composition définitive, elle met en scène avec violence l'affrontement des deux armées. Au verso de la feuille, ce sont les figures de Claude de Bauzémont et de Charles le Téméraire qui sont esquissées par l'artiste. Placé dans le bas à gauche de la composition finale, le face à face des deux protagonistes concentre toute la charge dramatique de l'épisode historique.

Le cachet rouge vermillon *ED* qui se voit au verso (L. 838a) est celui apposé sur tous les dessins qui se trouvaient dans l'atelier de l'artiste à sa mort et inclus dans la vente posthume de l'atelier en 1864⁴.

Marie-Liesse Delcroix



Fig. 14 Eugène Delacroix, *Etude pour la Bataille de Nancy*, département des Arts Graphiques du musée du Louvre, RF 9354.



11 Henri de Toulouse-Lautrec (ALBI, 1864 – MALROMÉ, 1901)

Jeune homme à cheval et chien

Verso : *Étude de cheval*

Graphite (*recto et verso*), 125 × 175 mm.

PROVENANCE Paris, Tapié de Céleyran ; New York, Edwin Bachmann ; Paris, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE M. Grillaert Dortu, *Toulouse-Lautrec et son œuvre. IV. Catalogue des dessins*, 1971, p. 130–131, n. D 789 (*recto*) et D 790 (*verso*), repr.

1. G. Adriani, *Toulouse-Lautrec. The Complete graphic works. A Catalogue Raisonné*, Londres, 1988, p. 350, n. 283–284, repr.

2. P. Leclercq, *Henri de Toulouse-Lautrec*, Zurich, 1958, p. 51.

Passionné de chevaux, comme son père, la pratique de l'équitation est cependant rendue impossible à Henri de Toulouse-Lautrec en raison de son infirmité physique. Les représentations de chevaux constituent néanmoins un thème fondamental dans l'œuvre de l'artiste. Notre feuille en est un amusant témoignage : un jeune homme, à cheval, ne se doute pas qu'un chien se dirige à vive allure et la gueule ouverte vers les membres postérieurs de sa monture, ce qui provoquera inmanquablement sa chute. Nous assistons en spectateur à une scène qui relève bien plus d'un épisode humoristique que d'une féroce attaque !

À de nombreuses reprises, Toulouse-Lautrec mit en scène dans le même dessin cheval et chien dans un jeu ou plutôt dans un véritable dialogue entre les deux animaux. Ils constituent les personnages principaux de scènes burlesques qui durent faire la joie de l'artiste. Ainsi, *Le Cheval et le colley*, lithographie datée de 1898 dont le MoMA conserve une épreuve (Fig. 15). Parmi les dessins et gravures de Toulouse-Lautrec, l'on peut reconnaître de façon régulière ses « modèles » animaux : par exemple Bouboule, le bouledogue de Madame Palmyre ou encore, comme ici, le poney Philibert dans deux lithographies datées de 1898¹. Elles sont à mettre en lien avec le recto de notre dessin, de même qu'une feuille (Fig. 16) conservée dans les collections de la Boston Public Library qui rassemblent de très nombreux croquis, souvent facétieux, de chevaux au repos ou en mouvement.

Philibert occupa une place particulière dans le cœur de l'artiste, comme le raconte Paul Leclercq (1872–1956) : « C'était, sur quatre jambes frêles, un tout petit cheval à l'œil pointu, rebondi comme un gros saucisson. Philibert était devenu pour lui un personnage. Il avait exigé que je le connusse, et il en parlait comme il aurait fait d'un ami... ; pas un jour ne se passait qu'il n'allât dans son écurie lui donner du sucre »².



Fig. 15 Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Cheval et le colley*, lithographie, New York, Museum of Modern Art, inv. 128.1991.



Fig. 16 Henri de Toulouse-Lautrec, *Deux études de chevaux et une tête d'homme portant un chapeau haut-de-forme*, Boston, Boston Public library, inv. 1950.1.7.



3. G. Adriani, *Toulouse-Lautrec. The Complete graphic works. A Catalogue Raisonné*, Londres, 1988, p. 352, no 288, repr.

Au verso de notre dessin se trouve une étude de cheval, vu jusqu'au poitrail. Si la composition qui se voit au recto s'apparente davantage au portrait caricatural (du cavalier, mais également des deux animaux), l'étude du verso s'avère plus académique. La position de l'animal peut évoquer celle d'un cheval cabré (voir *L'Amateur de chevaux*³), croquée à maintes reprises par Lautrec qui se passionna pour les numéros équestres de cirque. Le recto et le verso de notre feuille, catalogués par Dortu dans le catalogue raisonné de l'artiste sous les simples titres de *Cavalier* (recto) et *Cheval* (verso), sont de plaisantes évocations de l'œuvre graphique rempli d'humour du peintre à la vie dissolue.

Marie-Liesse Delcroix



12 Fernand Léger (ARGENTAN, 1881 - GIF-SUR-YVETTE, 1955)
Dessin du front, Verdun, 1917

Verso : dessins techniques portant des mesures et des inscriptions.

Graphite sur papier, 213 × 160 mm.

Signé et daté en bas à droite : *FL 1917*

Annoté au verso, à la plume et encre noire, en bas : *dessin du front. (N°D 464-7)*.

Étiquette au dos du montage Galerie Louise Leiris.¹

PROVENANCE Paris, collection particulière.

1. La feuille est accompagnée d'un certificat du Comité Léger délivré le 28 mars 2018 (n. FL-201803-000114).

À l'arrivée de la Première Guerre mondiale, Fernand Léger est mobilisé en tant que réserviste dès 1914. Après un court séjour au camp de Sartory, il est ensuite envoyé sur le front de l'Argonne. Cette situation est inhabituelle pour un artiste. La plupart des artistes de sa génération, comme Jacques Villon (1875–1963), Roger de La Fresnay (1885–1925), André Mare (1885–1932) ou André Dunoyer de Segonzac (1884–1974), sont affectés à la section de camouflage des armées, ce qui dans une certaine mesure les protège des combats. Ce n'est pas le cas de Fernand Léger qui vit de plein fouet le choc de la Grande Guerre.

L'artiste ne disparaît pas sous le matricule, sur place, Léger écrit « il y a dans ce Verdun des sujets tout à fait inattendus et bien faits pour réjouir mon âme cubiste ». Cependant, il peint très peu pendant cette période. Parmi les trop rares témoignages de cette période se trouve *La partie de cartes* (Fig.17), célèbre huile sur toile réalisée la même année que notre feuille, en 1917, lors d'une convalescence à suite de laquelle Fernand Léger sera réformé.

Il peint peu et se tourne davantage vers le dessin comme l'illustre notre feuille, de même qu'un dessin de même technique et de même dimensions, très similaire au nôtre, conservé au musée national Fernand Léger (Fig.18). Dans ces deux œuvres l'on distingue, dans une construction cubiste par hachures, des lettres comme élément de décor et certains éléments, comme un pont dans le bas de notre composition.

Les conditions matérielles difficiles, la raréfaction des matériaux notamment du papier, expliquent en partie le très faible nombre d'œuvres produites par l'artiste pendant les années de guerre. Ainsi, un temps affecté comme sapeur et chargé des travaux de génie Léger se voit contraint dans le présent dessin d'utiliser comme support le verso de documents de travail. Ceci explique les deux plans qui se trouvent au verso de notre feuille.



Fig. 17 Fernand Léger, *La Partie de cartes*, Otterlo, Köller-Müller museum.



Fig. 18 Fernand Léger, *Verdun, dessin du front*, Biot, musée national Fernand Léger, inv. MNFL 96018.



2. J. Lacambre et J.-L. Andral,
Fernand Léger. Œuvres sur papier, cat. exp.
Jérusalem, musée d'Israël, 1989, p. 200.

3. B. Cendrars, D. Cooper, *Fernand
Léger, Dessins de guerre 1915-16*, Paris,
1956.

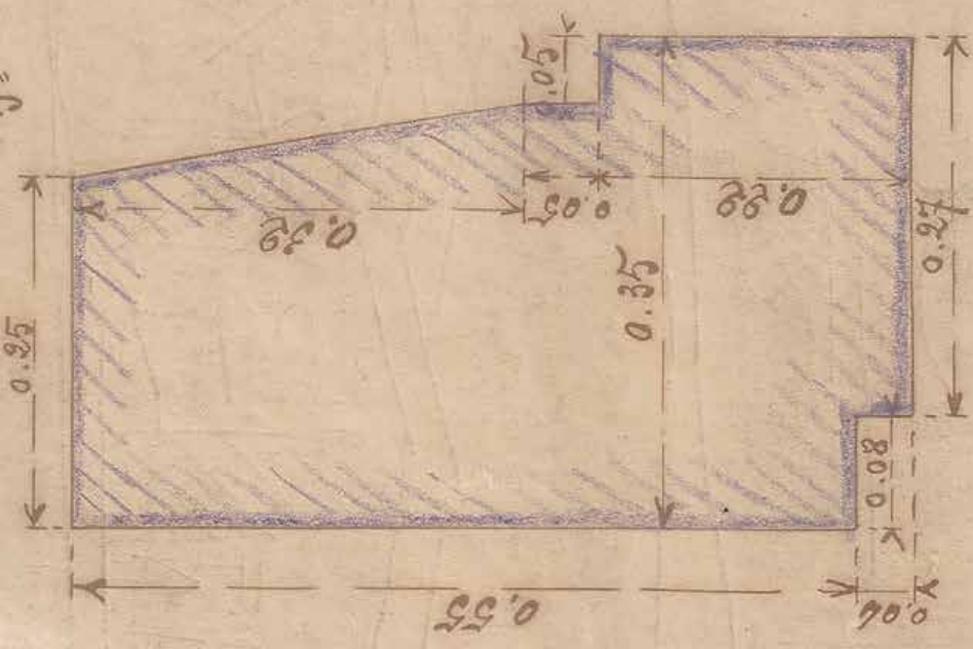
En ces temps troublés, l'esthétique cubiste est alors le nouvel outil permettant de traduire la violence des paysages dévastés, les ruines, les trous d'obus. La représentation fragmentée des formes se prête particulièrement à l'esthétique des combats. Paradoxalement, dans les dessins de guerre de Fernand Léger, la mort est peu présente. Contrairement à l'allemand Otto Dix (1891-1969), il tourne le dos au carnage.

Ces dessins de guerre, appréciés par ses camarades, ont ornés par exemple les abris d'un général commandant une brigade en Argonne et d'un capitaine de génie². Enfin, notons que ces dessins du front revêtent pour l'artiste lui-même une importance particulière. En 1950, lors du décès de sa femme Jeanne Lohy qu'il a épousé en 1919 et avec laquelle il a entretenu une riche correspondance pendant la guerre, il souhaite en son hommage réunir ses dessins de guerre, il confie la rédaction des textes à Blaise Cendrars et la sélection des dessins à son ami historien de l'art Douglas Cooper³.

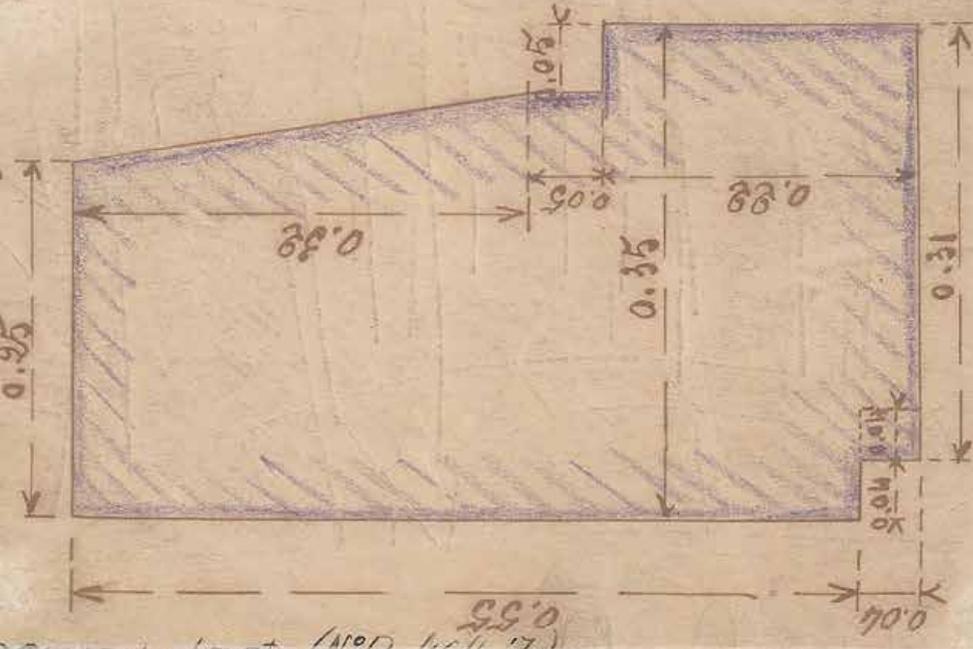
Marie-Liesse Delcroix

4135-A

Plan suivant C.D. $\frac{1}{5}$



Plan suivant a.b. $\frac{1}{5}$



dessin du front. (N° D-464-7)

13 Balthasar Klossowski de Rola, dit Balthus (PARIS, 1908 – ROSSINIÈRE, 2001)
Portrait de Renato Guttuso, 1975

Graphite. Signé et dédié, en bas à gauche : *Per il mio caro Valeriano / questo Disegno che a lui piaceva / non ho mai saputo perché* et, vers le bas à droite : *In memoriam / Pablo Picasso*, 410 × 360 mm.

PROVENANCE Paris, collection particulière; Bologne, collection Valerio Zurlini.

BIBLIOGRAPHIE J. Clair et V. Monnier, *Balthus. Catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Paris, 1999, p. 371, n. D 1336, repr. ; J. Clair, *Balthus*, cat. exp. Venise, Palazzo Grassi, 2001, p. 416, sous le n. 146, fig. 1.

1. Voir J. Clair et V. Monnier, *Balthus. Catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Paris, 1999, p. 308–381, n. D 975 à D 1393.

2. Archives Picasso, Lettre de Balthus à Picasso, 22 octobre 1956.

3. *Les Enfants Blanchard*, 1937, huile sur toile, 125 × 130 cm, Paris, musée national Picasso.

4. J. Clair et V. Monnier, *Balthus. Catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Paris, 1999, p. 54.

5. *Portrait de Balthus*, 1975, eau-forte, 260 × 170 mm ; voir Paolo Bellini, *Guttuso : opera grafica*, Ferrara, 1987, p. 127, n. 300, repr.

En 1961, Balthus est nommé par André Malraux, avec qui il entretient des rapports amicaux depuis 1946, directeur de l'Académie de France à Rome. Il passera à Rome seize années, de 1961 à 1977, au cours desquelles il s'occupera de la restauration générale de la villa Médicis, tant au niveau architectural que sur le plan institutionnel. Durant cette période, il ne peint qu'une dizaine de toiles mais dessine abondamment¹. Les dessins de ces années ne sont pas des études préparatoires, ils acquièrent une véritable autonomie et constituent des œuvres en elle-mêmes.

Lors de sa période romaine, Balthus fréquente des artistes italiens comme Federico Fellini (1920–1993) ou le peintre italien Renato Guttuso (1912–1987) dont le présent dessin, qui est à dater de 1975, est un portrait.

Les deux artistes partagent la même admiration pour Picasso, comme en témoigne l'inscription qui se lit sur la droite du dessin : *In memoriam / Pablo Picasso*. Renato Guttuso, figure de l'art moderne italien à l'origine du réalisme neocubiste, résolument engagé dans la lutte antifasciste, fut comme Balthus un grand défenseur de l'art figuratif et un ami de Pablo Picasso. En 1973, il avait publié un recueil d'estampes *Hommage à Picasso* (voir New York, MoMa, Inv. 22.1987.48).

Quant à Balthus, il écrit en 1956 son admiration et son amitié à Picasso : « Je pense toujours [à toi] avec un très grand bonheur émerveillé et une profonde gratitude »². En retour, pour Picasso qui fit l'acquisition dès 1941 d'une toile de Balthus³, lui et Balthus étaient « comme deux faces d'une même médaille »⁴.

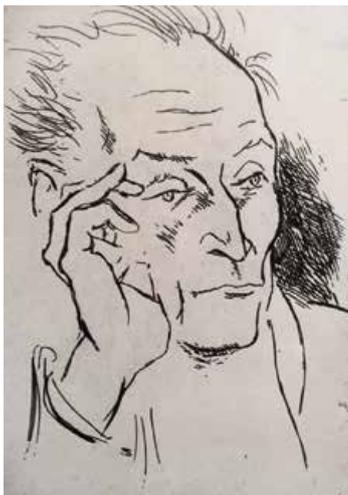
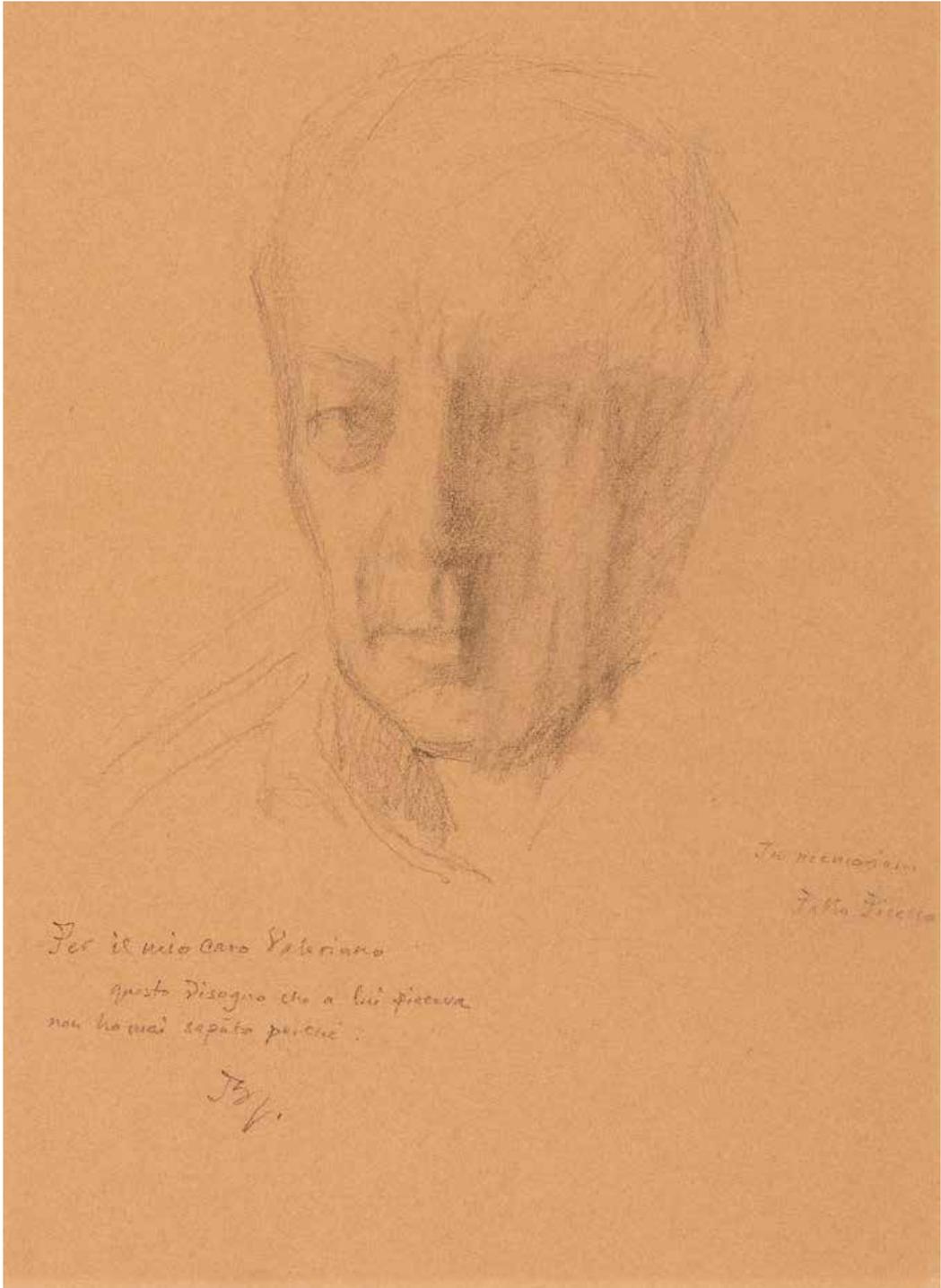


Fig. 19 Renato Guttuso, *Portrait de Balthus*, 1975, eau-forte, 260 × 170 mm.

La dédicace qui se lit en bas à gauche de notre feuille fait vraisemblablement référence à une conversation entre Balthus et Guttuso au sujet du peintre catalan, décédé en 1973. Deux autres portraits de Renato Guttuso, conservés en collections particulières, sont répertoriés dans le catalogue raisonné de l'artiste (n. D 1337 et D 1338). Très proches de notre feuille, ces deux dessins adoptent la même technique et le même parti pris graphique : le visage du peintre italien est divisé verticalement en deux parties sur chacune desquelles la lumière reçoit un traitement radicalement différent.

Daté de la même année que notre dessin, 1975, et destiné à illustrer l'ouvrage de Valerio Zurlini *Una serata romana con Balthus*, l'on connaît également la réciproque : un portrait de Balthus par Guttuso⁵ (Fig. 19). Ce dernier met en lumière la profondeur des liens qui unissaient Guttuso et Balthus, chez qui l'amitié se doublait d'une véritable émulation artistique.



Per MEMORIAM
Fatta Fucina

Per il mio caro Valeriano
questo disegno che a lui piaceva
non ho mai saputo perché.

J.V.

Bibliographie

- 1765 J. C. von Mannlich, *Histoire de ma vie : mémoires de Johann Christian von Mannlich (1741-1822)*, sous la direction scientifique de K. H. Bender et H. Kleber, Trier (Allemagne) 1989-1993, 2 vol.
- 1841 L. Batissier, « Géricault », dans *Revue du dix-neuvième siècle*, 1841, p. 2-3.
- 1853-1860 P.-J. Mariette, *Abecedarior*, annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, 1853-1860, 6 vol.
- 1867 C. Clément, « Géricault », dans *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, 1^{er} mars 1867, p. 215.
- 1873-1874 E. et J. de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle. Watteau. Chardin. Boucher. Latour. Greuze. Les Saint-Aubin*, Paris, 1873-1874, I.
- 1908 K. J. Huysmans, *L'art moderne*, Paris, 1908.
- 1954 E. Delacroix, *Lettres intimes*, Paris, 1954.
- 1956 B. Cendrars, D. Cooper, *Fernand Léger, Dessins de guerre 1915-16*, Paris, 1956.
- 1958 P. Leclercq, *Henri de Toulouse-Lautrec*, Zurich, 1958.
- 1966 A. Ananoff, *L'œuvre dessinée de François Boucher*, Paris, 1966.
- 1970 Y. Bruand et M. Hébert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, 1970, XI.
- 1971 M. Grillaert Dortu, *Toulouse-Lautrec et son œuvre. IV. Catalogue des dessins*, New York, 1971.
- 1977 P. Bellini, *Guttuso : opera grafica*, Ferrara, 1977.
P. Hattis, *Four centuries of French Drawings in the Fine Arts Museum of San Francisco*, San Francisco, 1977.
- 1981 E. Delacroix, *Journal : 1822-1863*, édition revue et commentée par R. Labourdette, Paris, 1981.
- 1985 *Les Hubert Robert de la collection Veyrenc au musée de Valence*, catalogue d'exposition, sous la direction scientifique de J. de Cayeux, Valence, musée des Beaux-Arts, Valence, 1985.
- 1987 G. Bazin, *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1987, I-II.
J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris, 1987.
L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, I-II, Oxford, 1987.
M.-J. Salmon, *Vasques de Rome, ombrages de Picardie : Hommage de l'Oise à Corot*, cat. exp. Beauvais, musée départemental de l'Oise, Beauvais 1987
- 1988 G. Adriani, *Toulouse-Lautrec. The Complete graphic works. A Catalogue Raisonné*, Londres, 1988.

- 1989 G. Bazin, *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1989, III.
J. Lacambre, J.-L. Andral, *Fernand Léger. Œuvres sur papier*, catalogue d'exposition, Jérusalem, Musée d'Israël, avril-juin 1989, Jérusalem, 1989
- 1990 G. Bazin, *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1990, IV.
- 1991 P. Galassi, *Corot en Italie. La peinture de plein air et la tradition classique*, Paris, 1991.
Géricault, catalogue d'exposition, sous la direction de S. Laveissière, R. Michel et B. Chenique, Paris, Grand Palais, 10 octobre 1991 – 6 janvier 1992, Paris, 1991.P.
Grunchec, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1991.
- 1998 J. Selz, *La vie et l'œuvre de Camille Corot*, Courbevoie, 1998.
- 1999 J. Clair, V. Monnier, *Balthus. Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris, 1999.
- 2001 J. Clair, *Balthus*, catalogue d'exposition Venezia, Palazzo Grassi, 2001-2002, Venise, 2001.
- 2003 A. Laing, *Les dessins de François Boucher*, catalogue d'expositions, de New York, The Frick Collection, 8 octobre – 14 décembre 2003, Forth Worth (Texas), Kimbell Art Museum, 18 janvier – 14 décembre 2003, sous la direction de l'American Federation of Arts, Paris, 2003.
- 2006 *Géricault. La folie d'un monde*, catalogue d'exposition, sous la direction scientifique de B. Chenique, Lyon, musée des Beaux-Arts, 19 avril-30 juillet 2006, Luçon, 2006.
- 2007 *Catalogue « de La Fosse »*, Galerie Paul Prouté, catalogue d'exposition Paris, Salon du Dessin, 21-26 mars, 2007, Paris, 2007.
- 2008 *Catalogue « Kauffmann »*, Galerie Paul Prouté, Paris 2008.
- 2013 *Les Hubert Robert de Besançon*, catalogue d'exposition, sous la direction scientifique de S. Catala, Besançon, musée des Beaux-Arts, 20 septembre 2013 – 6 janvier 2014, Milan, 2013.
- 2017 *Hubert Robert et la fabrique des jardins*, catalogue d'exposition, sous la direction scientifique de S. Catala et G. Wick, Château de La Roche-Guyon, 9 septembre – 26 novembre 2017, Paris, 2017.
- 2018 S. Allard, C. Fabre, *Delacroix, 1798-1863*, catalogue d'exposition Paris, Musée du Louvre, 29 mars – juillet 2018, Paris, 2018.

MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA • PARIS

